

LA ARQUITECTURA DE ANTONIO FERNANDEZ ALBA EN EL INTERIOR DE LA AVENTURA ESPAÑOLA MODERNA

EL AÑO 1957 REPRESENTA UN MOMENTO ESPECIALMENTE IMPORTANTE DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN MADRID. EN aquellas fechas las propuestas de los arquitectos de «vanguardia» triunfan en todos los frentes y hasta el Estado mismo las hace suyas convirtiéndolas en arquitectura oficial. Un año antes, en 1956, Sáenz de Oiza, Sierra y Alvear construían el poblado de Entrevías, dando testimonio de cómo hasta los temas más urgentes a resolver por el Estado se confiaban a los arquitectos modernos. En el 57, Vázquez de Castro e Iñíguez de Onzoño proyectan el barrio de Caño Roto, y Alejandro de la Sota vence el Concurso para el Gobierno Civil de Tarragona. En 1958, un año más tarde, Vázquez Molezún y Corrales ganan el concurso para el pabellón español en la Expo de Bruselas. En aquellos momentos van liquidándose las secuelas de la autarquía, el Estado español acaba de ingresar en la ONU y un nuevo gobierno se esfuerza por consolidar la convivencia internacional del régimen franquista. El Estado y los más importantes sectores de la sociedad se abren definitivamente hacia algunas influencias europeas. Y así en la arquitectura, donde la generación que acaba su carrera en los años cuarenta, y que fue educada en la enseñanza historicista, llega a la madurez y se homologa, esforzadamente, con la cultura arquitectónica occidental.

Hacia 1957, pues, la arquitectura de las generaciones de posguerra se presenta habiendo superado todo residuo historicista y capaz de hacer frente, con el dominio del estilo internacional, a cualquier problema que pudiera encomendársele. En aquel momento Entrevías, Caño Roto, el Gobierno Civil de Tarragona y el Pabellón de Bruselas testificaban el triunfo de la arquitectura moderna, dando la sensación de que los caminos que iban a recorrer la arquitectura española en los años futuros estaban definidos con exactitud.

Y, sin embargo, el triunfo del estilo internacional se produce en

España cuando ya fuera de nuestro país ha sido objeto de una fuerte contestación, en palabras y en obras. La posición de Bruno Zevi, por ejemplo, que entenderá este estilo como el paso previo, la fase infantil del organicismo —según él, la auténtica y madura arquitectura moderna—, tendrá un eco bastante sensible en la producción internacional. Las obras italianas hacia la mitad de los años cincuenta, el triunfo de la solución de Utzon para Sidney en 1956, la presencia de la estelar figura de Aalto, y hasta el giro dado a algunas de sus obras por el propio Le Corbusier testimonian, entre otras muchas cosas, un cambio de todos conocidos sobre los presupuestos que se tuvieron por más básicos de la arquitectura moderna.

Así, homologada ya la vanguardia madrileña con la opinión exterior, el triunfo del estilo internacional como tardío pero obligado objetivo de los modernos, será casi simultáneo con el eco de la contraria revisión que se está produciendo fuera. Los hombres de la llamada Escuela de Madrid harán triunfar lo moderno y, rápidamente, y sensibles a críticas como las de Zevi, pasarán a revisarlo «sin que —como decía Moneo en un reciente texto— haya tiempo ni distancia para que quienes participan en ambas (actitudes) sean capaces de apreciar lo que está ocurriendo». El desarrollo de la arquitectura madrileña no estará, pues, presidido por el estilo internacional, sino conducido por la equívoca simultaneidad de la fidelidad a los primeros principios que éste encarnaba y la incorporación de los ideales, de la arquitectura orgánica. La carrera de muchos importantes arquitectos quedó afectada por este difícil equívoco. En el texto citado, Moneo señalaba Torres Blancas como el ejemplar más emblemático de lo que estamos hablando: un edificio que, siendo la más agresiva superación del estilo internacional, pretende presentarse como arquetipo de lo moderno, como auténtico heredero de los principios «ortodoxos».

Pero en el mismo año ya tan citado, 1957, detectamos el final de los estudios de una de las personas clave para entender el futuro que entonces se aproximaba. Antonio Fernández Alba, arquitecto que en esta ocasión nos mueve a escribir, y que significa como una nueva generación, diríamos que por él presidida, estará dispuesta a llevar adelante la versión española del ideal orgánico, y a representar, de forma a pesar de todo bien temprana, la decidida oposición a que lo moderno se entendiera en los términos del estilo internacional. La carrera de Antonio Fernández Alba hasta el final de los años sesenta

fue, tal vez, la versión más completa y ambiciosa de la búsqueda de este nuevo ideal. A explicar tal transcurso que tantas veces dejó sus más afortunadas intuiciones en los papeles quieren contribuir estas notas.

La vanguardia que triunfa en los años 50 tiene el estilo internacional como su propio esfuerzo autodidacta en la persecución de una modernidad que sus maestros les habían negado. El estilo internacional o, al menos, aquellos principios que se vieron encarnados en él y que se interpretaron como lo más genuino de la actitud moderna, fueron siempre su soporte. Soporte al que incorporar, como ya vimos, las nuevas revisiones, o, muchas veces y mejor dicho, dejarse contagiar por ellas: la traición a los principios de la modernidad «ortodoxa» será entendida como un simple desarrollo del lenguaje moderno. Así, pues, arquitectos como Sáenz de Oiza o como Corrales y Molezún pueden definirse, en apretada síntesis, como practicantes de un estilo internacional contaminado o, si se quiere, enriquecido. De una actitud que, pretendiendo ser fiel a los principios primeros y conservándolos de hecho, de algún modo, recoge las sucesivas revisiones de aquellos principios; pero que, lejos de perseguir una arquitectura consciente ecléctica, ésta va en busca de un difuso e imposible ideal: la esquiva pureza de la modernidad.

Antonio Fernández Alba no puede reconocerse ya en esta descripción, pues el estilo internacional es para él desde el principio, si bien una plataforma inevitable, también un lastre; algo útil ahora, de lo cual desprenderse más adelante. Mientras estudia su carrera, y a pesar de la pervivencia de la enseñanza académica, lo moderno es ya incontestable, un valor conocido, y prácticamente establecido. El estilo internacional forma parte incluso de su bagaje de alumno, de sus propios instrumentos, por lo que su ambición estará más allá de él.

Superación que vendrá, como sabemos, a través del ejemplo de Alvar Aalto, figura de la que Alba fue el descubridor y enamorado español, al tiempo que su propagandista más entusiasta. Pero así como la generación anterior será más internacionalista, Alba seguirá en principio una característica bastante común a la arquitectura madrileña al no pretender ser un simple seguidor de aquél que voluntariamente ha elegido una arquitectura atenta a interpretaciones y problemas propios. Entendido que la fidelidad a Aalto era tanto mayor, y más acertada, cuanto no se fuera un discípulo de su manera sino un imitador de su actitud y de su método.

En el Colegio de Santa María (1960) tenemos, como en alguna obra primera de Alvar Aalto, plasmada la actitud en la que el estilo internacional se utiliza precisamente para intentar trascenderlo. Allí, el propio dibujo indica cuanto las cosas, a pesar de la disposición, serían finalmente distintas. El uso del ladrillo, el valor dado a los huecos, el tratamiento matizado del color —muy lejos del esquematismo de los colores primarios— y algunos detalles constituyen los temas que, no por mínimos, tomarán en el edificio un papel bastante preponderante, y muy indicativo, sobre todo, de cuanto se está ante un modo de hacer que prepara su pronto desprendimiento de muchas cosas. En el Santa María está así el eco de Aalto, pero también el peso de la propia tradición, que vuelve a hacerse sensible muy pocos años después que se considerara que la ruptura definitiva con ella era un hecho. El modo en que la arquitectura moderna fue entendida en el Madrid anterior a la guerra se hace sentir en el Santa María, del mismo modo que pueden detectarse sus ecos en las viviendas de Martín de los Heros —y piénsese, en este caso, en el valor dado a la estructura como figuración urbana— y en la de Hilarión Eslava.

Pero el paso dado en el Santa María se aumentará enormemente —hasta saltar al otro lado del abismo, diríamos— en el convento del Rollo en Salamanca. Premio Nacional de Arquitectura en 1962, donde la fuerza del tema y del lugar coinciden, sincréticamente, con la atenuada influencia de Aalto y el peso de la tradición cultural más inmediata. Alba construye en Salamanca un convento que podemos entender casi comprometido con la tradición española tal y como Luis Moya la predicaba, prácticamente en desierto, años antes. Dando testimonios de una tal cercanía, el edificio se construye en bóvedas tabicadas.

Aparentemente, pues, nada más lejos de la fidelidad al estilo internacional que esta obra; nada más fuera de lo que se entendía como genuina arquitectura moderna. Y, sin embargo, algunos de los principios modernos más estrictos están allí cumplidos, evidenciando cómo la oposición al estilo internacional se compatibiliza con la apropiación de algunos de sus criterios. Aunque no entendidos como parte de aquella manera, sino como conceptos «científicos» de incorporación obligada. Un eclecticismo tal, paralelo aunque inverso del comentado para los protagonistas de los cincuenta y muy parecido al de Torres Blancas, hacen bien interesante el entretenerse brevemente en esta obra.

En efecto, frente a lo que podría haber sido un edificio claustral

—frente a lo que hubiera sido, para entendernos, un convento de don Luis Moya— que valorará sin dudarlo la disposición implícita al tipo elegido, la actitud de Alba parece más comprometida con el funcionalismo, de modo que la forma del Claustro existe independientemente de la disposición real: las celdas se agrupan en dos lados paralelos y se escalonan para asomarse hacia la misma orientación. Pero, establecidos así los términos del proyecto, volvemos a encontrarnos con una característica propia del modo en que la arquitectura madrileña recibía lo moderno con anterioridad a los años cincuenta: se desea incorporar aquello que se entiende obligado de lo moderno —el funcionalismo, el interés por la higiene— sin perder aspectos más propios —en este caso, una idea de forma, la claustral— que quieren introducirse. Salvando tantas distancias, estaríamos en el interior de un camino señalado por Secundino Zuazo en la Casa de las Flores y en favor de la forma urbana: se sustituye el esquema de manzana cerrada por una disposición abierta, pero la edificación no se presenta, en cuanto forma aparente, como edificación abierta; pues el patio logra ser interior a pesar de abrirse a la calle, así como la forma de la manzana es unitaria aunque esté dividida en dos. No creo que la semejanza entre los mecanismos intelectuales sea casual, aun cuando al propio Fernández Alba le pueda haber pasado inadvertida. Secundino Zuazo Moya, ¡qué nombres tan extraños, en principio, como referencias para la obra de Antonio Fernández Alba! Y, sin embargo, son reales: Su carrera parte del entronque con la tradición madrileña, con la fuerza que la cultura arquitectónica de la ciudad capital va a ejercer sobre él, como sobre todos aquellos —futuros— grandes hombres de provincias que se educaron en Madrid y ejercieron luego su carrera. Vamos viendo, pues, cómo la obra que nos ocupa, en cuanto nace interesada y enraizada en la historia, nunca estuvo en los intereses de la modernidad tenidos por más auténticos.

Dos años más tarde el Colegio Monfort en Loeches viene a señalar un punto de gran madurez en la arquitectura de Alba. El tipo claustral permanece como forma ordenadora y el compromiso establecido con lo moderno sería ahora el de aceptar la composición elemental como principio desde el que se configura la disposición del conjunto, mientras, en lo figurativo, se declaran como positivas a la tradición y la historia propias. Las referencias y materiales que pone Alba aquí en juego son muy diversos, lo que no le impide ob-

tener con ellos un conjunto coherente, haciendo hincapié en el esfuerzo por mantener viva la tradición y utilizarla sin ataduras ni complejos, libremente. La tradición es la española, claro, especialmente la castellana y madrileña —que serían dos cosas distintas—, aun cuando el maestro a cuya actitud deba Alba referirse y que queda homenajeado en algún gesto —como siempre, Alvar Aalto— no sea español. Es como si Alba tuviera que acudir a Aalto para suplir la falta de la labor que Luis Moya, excesivamente atado por su amor a la antigüedad, no supo o no quiso llegar a hacer: llevar adelante la tradición propia, rejuvenecerla, construir según una modernidad española que no está dispuesta, sin embargo, a prescindir de cosas tenidas por tan antimodernas como la historia, la artesanía o la construcción tradicional. Con la obra de Loeches, en 1964, Alba practica una arquitectura en la que se verá acompañado por arquitectos más jóvenes, luego bien conocidos. La obra de Fernando Higueras, por ejemplo, se verá frecuentemente interesada en temas afines, de igual modo que en la de Rafael Moneo encontramos una obra próxima, y tan lograda, como la casa Gómez Acebo en La Moraleja. Todas ellas serán arquitecturas de acusado eclecticismo, a pesar de la general rotundidad de sus imágenes. En Loeches, Alba maneja gestos aaltianos, evocaciones de la arquitectura popular, elaboraciones propias a partir de formas constructivas tradicionales, recursos de la tradición académica —utilizados incluso como temas plásticos—, piezas incorporadas en forma próxima al *collage*, etc. Aunque aquello que más la aleja, a mi juicio, de la arquitectura moderna sería la tendencia a entender la forma como composición de todo este conjunto de elementos; pues del mismo modo que la composición elemental es uno de los criterios que soportan la organización del conjunto, ésta surge de nuevo si la entendemos como medio de configurar la forma final: cubiertas, huecos, vigas y pilas-tras, volúmenes completos, etc., constituyen las piezas de una sintaxis que evoca las reglas de la tradición clásica occidental y que utiliza la construcción en albañilería como su soporte y concreción física. Es en este aspecto en el que algunas obras de Higueras, como ya adelantamos, siguen caminos próximos, mientras la casa Gómez Acebo de Moneo representaría, años más tarde, la expresión más radicalizada de una tal intención lingüística.

En el momento de Loeches, Fernández Alba representa, pues, un modo de entender la arquitectura muy atractivo y de especial signifi-

cado. Y, sin embargo, este camino es abandonado, cuando menos como línea principal.

Pues el recorrido que, en una década (1957-1967), va a realizar la arquitectura de la que se llamó «Escuela de Madrid» será una dura cabalgada, propia casi de titanes, y en la que Fernández Alba participará como uno de los jinetes favoritos y más esforzados. Los arquitectos modernos, impacientes por lograr definitivamente su ideal, lo buscarán con tanto ahínco y por tan diversas sendas que parecería como si, en aquellos diez años, hubieran querido dibujar una historia completa de la arquitectura contemporánea, un apretado y denso resumen con el que quisiera encontrarse de una vez por todas, el tiempo perdido.

En 1964 se convoca el concurso para el Teatro de la Opera de Madrid en el Centro Azca. El régimen celebra sus «XXV Años de Paz», la promesa del desarrollo y del «milagro español» hace subir la euforia civil y prepara un caldo de cultivo propicio a que la arquitectura emprenda un esfuerzo más. La sociedad desarrollista aspira a mirarse en el espejo de Europa, con lo que el «españolismo» de obras como la de Loeches deberá reservarse para ocasiones marginales. La arquitectura, alejada del estilo internacional, persigue ahora una versión orgánica menos emparentada con Aalto y más cerca del camino emprendido por aaltianos como Utzon.

La disciplina arquitectónica toma un contacto más estrecho con el arte contemporáneo, como es sabido Antonio Fernández Alba se inicia en el arte contemporáneo incluso antes que en la arquitectura. Cofundador del grupo «EL PASO», mantuvo contacto estrecho y amistad con muchos de los más importantes artistas de los años cincuenta y sesenta. Una dedicación y un contacto tal son muy coherentes con su obra, pero explica también que no tuviera tanta prisa en acometer el ensayo plasticista que los más jóvenes emprenderán en el Concurso de la Opera, y parece perder por completo toda intención de seguir el mandato miesiano de «menos es más». Como si el expresionismo se tomara una tardía venganza sobre el estilo internacional que le había marginado, la forma entendida como elaboración expresiva y plástica parece convertirse en una de las ambiciones más intensas de la renovada «Escuela de Madrid». Ya en marcha Torres Blancas, en el Concurso de la Opera llamará la atención el proyecto de Fernández Longoria, que gira en una órbita parecida a los de Rafael Moneo, por ejemplo, Juan Daniel Fullaondo, o Carvajal, Casas y

Seguí. El moderado proyecto de Antonio Fernández Alba no se alinea entonces con ellos, no dando la medida de su fuerza en una tal versión hasta acometer otro proyecto próximo: el Pabellón para la Feria de Muestras de Asturias en Gijón (1966).

Aunque de por medio estará aún el proyecto para el Concurso del Palacio de Congresos y Exposiciones (1964), que obtiene, desgraciadamente para la ciudad, sólo el segundo premio. Como en la Opera, aunque en una versión menos moderada, Alba acomete un ejercicio más fiel a su referencia primera, Alvar Aalto, que dio lugar, en este caso, a una de sus propuestas más atractivas. La arquitectura aaltiana, aun conservando algunos invariantes genuinos, se ha hecho aquí dura, potente; en vez de suavemente modelada, duramente tallada, pues todo ha contribuido a transformarla: los volúmenes de las salas y la plástica general de la obra la acercan a claves expresionistas, mientras la ordenación queda definida por una plataforma en la que está patente el eco de Utzon. (Pero en el modo de situar las salas en la planta, sobre todo frente a la de Utzon, y en el orden rígido que acaba dominándola, Alba parece sensible a la influencia de una estrella solitaria, de un hombre que alcanza fama internacional en los sesenta, y cuya ambigua figura será decisiva para apurar el fin de la modernidad: Louis Khan.)

Pues los arquitectos protagonistas del desarrollo que comentamos estoy seguro que no tienen inconveniente en reconocer hoy cuál era la estrella internacional que, al menos por un momento, más admiraron o envidiaron (especialmente propagada por los más jóvenes, como Fullaondo y Moneo): Jörn Utzon. La fuerza de la influencia de Utzon alcanzó incluso a algunos que, a uno y otro lado del panorama, estaban bien armados para resistirla. Llega, como vimos, a Antonio Fernández Alba, a pesar de su aaltianismo estricto y de su «españolismo», y aunque lo hace de un modo más obvio en el Palacio de Congresos, alcanzará más peso en el de Gijón.

En Torres Blancas, Sáenz de Oiza toma una trayectoria finalmente próxima a la de Utzon. Detenerse en Torres Blancas unos momentos aclarará cuál era el panorama general y nos ofrecerá un excelente contrapunto para observar el proyecto de Gijón. Sáenz de Oiza aprovechará la oportunidad para dar un esforzado salto en la búsqueda de su ideal, para intentar un edificio modélico, perfecto. Pero, y sin que ello estuviera reñido con una tal ambición, el carácter versátil y ecléctico del autor y su vocación de hombre síntesis acaba-

rá llevando el desarrollo del proyecto —que los lectores de *Nueva Forma* tuvimos ocasión de seguir un poco en aquellos croquis que publicaba Fullaondo— a convertirse en un largo camino que viene a resumir toda su trayectoria profesional. Empezando la torre por esquemas corbuserianos, continúa por los de Wright de la torre Price y desembocando, finalmente, en el plasticismo que conocemos; plasticismo que acaba también en deuda con las producciones del último Wright y con el que se venía a ofrecer una versión española del ideal moderno que aspira a estar, en esta ocasión, a la altura del debate internacional. Aunque lo más singular de la torre es que aquellas arquitecturas que se han recorrido para obtenerla permanecen todas en ella de algún modo: la torre pretende compatibilizar la fidelidad a los esquemas corbuserianos primitivos —torre en el paisaje, jardín vertical, sol, orientación...—, y así a la modernidad propiamente dicha, al tiempo que quiere participar del ideal orgánico a través de Wright, como madurarlo en la actitud tardoorgánica, expresionista y plasticista, que se impuso finalmente como forma aparente. El ideal moderno busca compatibilizar los diversos y superar los contrarios, pero al hacerlo no mantiene una actitud propiamente ecléctica, sino confiada en lograr, para entendernos, que la forma plástica de la torre fuera, al tiempo, el mejor modo de construir en hormigón visto y la más adecuada respuesta a la funcionalidad pedida. En Torres Blancas, pues, una solución escultórica aparece, sin embargo, pretendiendo ser espejo fiel de las consignas de función, técnica, sociedad. La síntesis de Oiza supone este utópico esfuerzo, y lo que tiene de inconsciente eclecticismo representa la trayectoria entera de la arquitectura española en aquellos años.

La obra de Gijón de Antonio Fernández Alba es completamente distinta, y los ingredientes de que consta, pues también se trata de una obra de componentes eclécticos, no están comprometidos con la crónica de un desarrollo, sino que son, más simplemente, los recursos puestos en juego para lograr una obra que aspira por encima de todo a una extrema coherencia formal. Frente a Torres Blancas en su ambición de ser fiel tanto a la más ortodoxa modernidad como a sus contestaciones, Antonio Fernández Alba emprende en la Feria de Muestras de Gijón un ejercicio que define de modo muy preciso cuál será la versión que, esta vez, se quiere de la modernidad: cualquier compromiso con el funcionalismo o con la tecnología no ha interesado, siendo la cualidad puramente formal, aquella que acerca

la obra a los límites de la escultura, el objetivo que se ha perseguido. La apuesta fuerte por un modo de entender la arquitectura en términos plásticos, y que, de lo moderno, conservaría sólo el acento en la espacialidad, hacen del proyecto de Gijón una obra tendenciosa; nada ecléctica en sus objetivos, aunque sean diversos los recursos con que se logra.

Sólo hay que ver la sección para confirmar el parentesco con el Utzon de Sidney: Alba parte de la idea de una gran base modelada, como excavada, sobre la cual aparecen aéreas y suspendidas cubiertas. La precisión, la riqueza geométrica y el atractivo formal con que la base está concebida y puesta de relieve van en paralelo con la norme persuasión de la planta de Utzon. Como en el dibujo de Sidney, el modo de dibujar de Alba acentúa esa condición excavada, vaciada, de la plataforma, haciendo hincapié en los grandes rasgos formales que la hacen rotunda, poderosa. Hasta aquí, sin embargo, las semejanzas; pues ya en la cubierta ha desaparecido la condición independiente con respecto a la base que hay en Sidney, y, en Gijón, la similar forma de ambas contribuye a una configuración más coherente y precisa, como de un único gesto, plástico y tectónico, donde el proyecto alcanza su mayor originalidad y su personalidad más propia. Los ingredientes que lo componen son, sin embargo y como dijimos, diversos, aunque no nos entretendremos en ellos: baste observar cómo el gesto se concibe como ordenación de un recorrido y cómo éste constituye el tema formal a poner de relieve. El Aalto del Pabellón de Nueva York podría aparecer como lejano pariente en cuanto a hacer del recorrido y de la dinámica implícita en él el tema formal primero. Pero nótese, para ver por otro lado cuál ha sido el desarrollo de Alba, cómo lo que en Aalto va siempre en favor del espacio va en Gijón más en busca de una perfección plástica, escultórica. Pienso que una consideración tal es propia de la arquitectura de Alba, alcanzando su culmen en esta obra e interviniendo con especial intensidad en muchas otras posteriores.

Pero debemos reconocer que, como Torres Blancas, como la ópera de Sidney, o como las obras plasticistas de Fernando Higueras, el proyecto de Gijón es un final, nunca un principio, y la brillantez con que puede persuadirnos es producto de su condición manierista, de su carácter epigonal. Pues la crisis definitiva de las ideas y los estilos modernos tuvo, como una completa sinfonía, tres episodios finales. El primero es el que corresponde a obras como la de Utzon, o, si

se quiere, como las del último Saarinen: lo moderno se disuelve en su intención de ir siempre más allá; en el camino que lo conduce a exacerbar su condición lingüística, y a experimentar y avanzar en la perfección de una plástica siempre más rica y renovada, ahondando la ruptura con la historia y creyendo, con fe zeviana, en el desarrollo continuado del espacialismo y el lenguaje modernos. Como dando la razón a lo que Eugenio d'Ors entendería inevitable destino histórico de los estilos, la arquitectura moderna muere, por primera vez, en brillantes y sensibles estertores barrocos.

El segundo final será aquel que conducirán las «vanguardias» de los sesenta que confiaron en una nueva y radical interpretación de los compromisos funcionalistas, técnicos y sociales como definición de la auténtica modernidad; y oponiendo así a la crisis del desarrollo del lenguaje moderno, la pureza de los primeros principios, entendidos éstos más en lo que tienen de conceptuales, de «principios», que en lo que tienen de arquitectónicos o formales. Como antes Zevi, el importante profeta que sucumbe en este final es ahora Reyner Banham. Archigram, Alexander, Friedman..., cibernéticos, partidarios de lo aleatorio, prefabricantes salvadores, etcétera; pléyade ruidosa que, aliada con los sociologismos, fue responsable de la mayor confusión cultural de los últimos sesenta años. Con ella la crisis de lo moderno se hizo tan extrema que arrastró la disciplina completa, vaciando la arquitectura de sus contenidos, su conocimiento y sus métodos: baste recordar las escuelas españolas en los años en torno al sesenta para comprender el alcance negativo de este episodio.

Aunque también fue como una lluvia final, densa y fina, que despejó la niebla. Pues a partir de todo ello vendrá el tercero y definitivo final de lo moderno, más nítido, y que llegará a ser simultáneo con la cultura de refundación disciplinar que se pone en marcha en los setenta y que abre, como diría Fullaondo y a pesar suyo, el «nuevo cambio de paisaje». El tercer fin será purista, querrá recuperar o continuar con el período heroico como si ninguna contaminación le hubiera afectado y seguirán mirándose principalmente, con mayor o menor fidelidad, en el espejo de Mies. Haciendo de la técnica y de la expresión funcional el soporte lingüístico de una ascesis preciosista, en España representó esta vertiente Alejandro de la Sota, que habría caminado toda su carrera en pos de esta primera perfección. Y Sáenz de Oiza, alejadísimo de la posición de Torres Blancas, se acercará al *tardo-moderno* sotiano en obras como el recién terminado Banco de Bilbao.

La arquitectura de Antonio Fernández Alba se sumerge de lleno, en Gijón el primero de los tres sucesivos finales, sin participar en ninguno de los otros dos. Lo moderno propiamente dicho nunca llegó a captar del todo su interés, por lo que aquellos que deseaban remontarse al origen o radicalizar los principios modernos no contaron con él.

Transcurrida, pues, la apoteosis de Gijón, Alba querrá volver la vista hacia intereses más avanzados, y ya de una forma más decidida: el Teatro en Burgos de 1967 hace surgir de nuevo, y esta vez inequívocamente, la fuerza del ejemplo de Khan. En el Palacio de Congresos ya la habíamos notado, y hasta podríamos admitir un eco sutil en Gijón en cuanto es el tránsito, como en la plaza de Filadelfia de Khan, aquel que sirve de intermediario para llegar a la forma. Pero es en Burgos donde Alba (con Cano Lasso) parece declararse más voluntariamente khaniano, si bien una filiación tal debe entenderse en un sentido *sui generis*, como inspiración que se utiliza libremente. Así, es el caso que, en Burgos, del modo moderno de entender la arquitectura apenas queda otra cosa que resabios anecdóticos de escaso significado. La composición de la planta, tema que sostiene la totalidad del proyecto, hace hincapié en el orden mediate la simetría. Se inspira en el juego entre los elementos como método de configurarlas, y hasta insinúa la clasificación en espacios servidos y servidores, y la plástica que esta clasificación llevaba implícita en las obras de Khan.

Y, en cualquier caso, Alba se aleja con este proyecto de los restantes finales del camino moderno, buceando en la apertura de un campo nuevo. En una experiencia inmediata, el Carmelo en Salamanca (1969) ofrecerá un camino de compromiso entre los valores de una modernidad depurada y los criterios compositivos de formas monumentales y cerradas, según los nuevos intereses a partir de Khan. El edificio, muy logrado, permanece, sin embargo, como ejemplo independiente, del mismo modo que también quedaron aislados los hermosos ejemplos del Rollo o de Loeches. Pues, en efecto, cuando Alba parece alcanzar una cristalización segura y tiene, además, la oportunidad de construirla —y, así, en el Rollo, en Loeches, o en el Carmelo— parece desinteresarse en seguida de una experiencia ya lograda y no continúa por la misma línea. Como sus compañeros, camina en un esforzado experimentalismo que le ha llevado, en su caso, a realizar su obra con dos actitudes diferentes: los ejemplares realistas, normalmente muy logrados y, también, muy diver-

sos, y los productos de intuiciones más audaces y, en cierto modo, más continuas, que no pudo normalmente llevar hasta el final.

En los años en que comienza una nueva década y en que intereses muy distintos acabarán ganando el panorama tanto internacional como español, Antonio Fernández Alba es invitado a participar en dos importantes concursos restringidos, los edificios sociales de Bankunión (1970) y del Banco de Bilbao (1971). Pero la apuesta que sus compañeros hacen por una continuidad de lo moderno —más contaminada, ecléctica y caligráfica en el caso de Corrales y Molezún, y de un encendido purismo en el de Oiza— les lleva al triunfo, mientras sus propuestas no tienen éxito. Alba está en las antípodas del *revival* de lo moderno que definimos como su tercer final o su definitiva muerte, en las antípodas del Bankunión de De la Sota, para entendernos. Por ello su posición es radicalmente distinta: su edificio comercial pretende huir de toda cercanía con Mies para hacer de él, por el contrario, una experiencia plástica que pueda convertirlo en una forma urbana. La Castellana debe ser, para Alba, algo más parecido a la calle de Alcalá que a la avenida del Generalísimo, o al *strip* venturiano en que se ha convertido hoy. Aunque lo que hubiera supuesto, en la realidad, su punto de vista, y lo que hubiera significado un ejemplo tan distinto, no podremos saberlo ya.

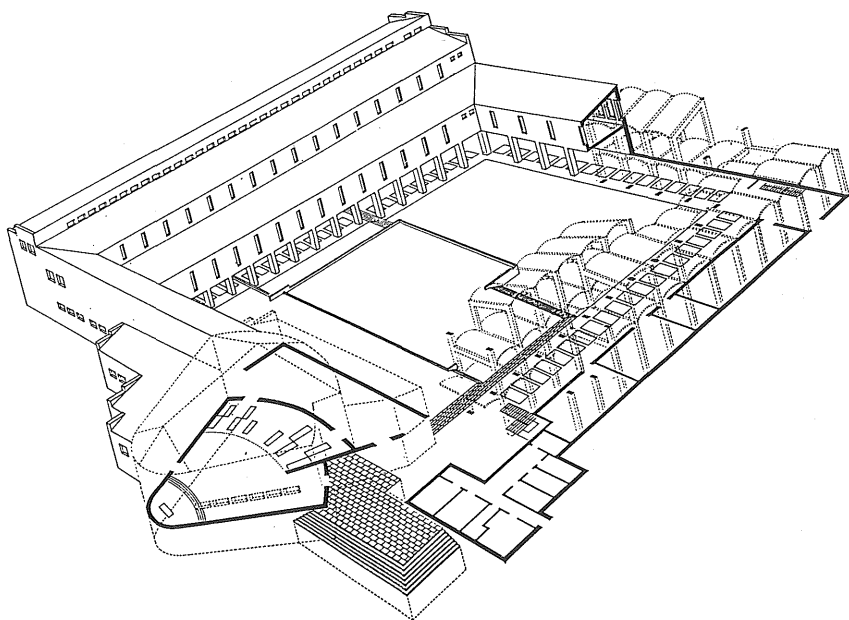
En el Banco de Bilbao su posición es aún más clara, y ahora contamos además con el brillante edificio de Oiza para entenderlo mejor. Para Oiza, que actúa aquí en clave *moderna*, hay algo obvio: una torre no tiene escala, sólo tamaño; la forma se impone por su magnitud y no por el modo en que haya sido pensada para configurar una forma urbana a gran escala, pues el edificio surge de su propia coherencia interna y hace lenguaje de aquella disposición que tiene y de los medios técnicos que la soportan. Para Alba, en cambio, el edificio es un gesto sintético, a gran escala, que debe de salir al paso, sobre todo del papel que, como gran forma urbana, inevitablemente ha de adquirir. Servida por mecanismos khanianos y algunas referencias a Kevin Roche, la torre de Alba no seguirá la tradición moderna europea, como lo hace Oiza, sino que se enlazará mucho más con la visión americana del *building*, cuyos ecos fueron ya tan notables en el Madrid de las primeras décadas del siglo, y que se entendió siempre como pieza formal a jugar con el conjunto urbano. La torre ha de ser, pues, para Alba, un gesto significativo, en el que el pensamiento sobre la escala es fundamental.

Pero en el tiempo en que se producen estos concursos la disolución disciplinar causada por los «vanguardistas» cibernéticos y metodológicos es un hecho, creando la más fabulosa confusión en revistas, publicaciones y escuelas, y dando lugar a que una nueva apuesta por el purismo moderno sea la única salida clara que ven algunos. Antonio Fernández Alba, que, como vimos, no puede, por convicciones propias, participar de ella, desconfiará también de la restauración disciplinar en que creerán los más jóvenes y que será, paso a paso, aquella que haga que el panorama cultural de los setenta cambie por completo.

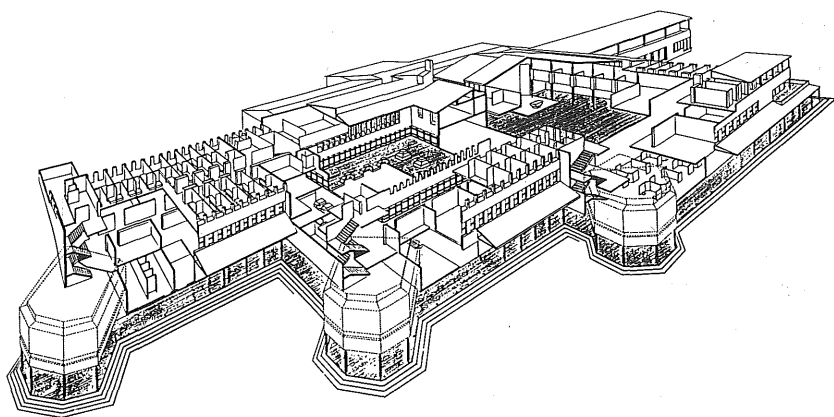
Así, Alba caminará en los setenta más en solitario, emprendiendo una continua experimentación ecléctica, en la que tanto se aprovechan modos de hacer ya probados, como se intentan nuevos o se reciben conscientemente influencias que interesa ejercitar. La seguridad profesional ganada se utiliza, pues, en favor de un camino diverso, algo errático incluso, y mucho más despreocupado de cualquier actitud programática, de la búsqueda de cualquier ideal. Mientras los jóvenes llevaban adelante la bandera de la disciplina, se producían según actitudes neomodernas o seguían, sin más, atados a los problemas de sus mayores; mientras éstos se refugiaban en distintas versiones del *tardo-moderno*, Alba se retira a su experimentalismo personal. Es el suyo un camino aún abierto, que cuenta ya con abundante obra, y que debe de permitirle enfrentarse a los años ochenta más lejos de crisis, de polémicas y de experiencias diversas. Que ha de permitirle hacer una arquitectura más continua, más decantada en lo que son sus mejores logros, más interesada en cambiar menos y perfeccionarse más, en ser más suya.

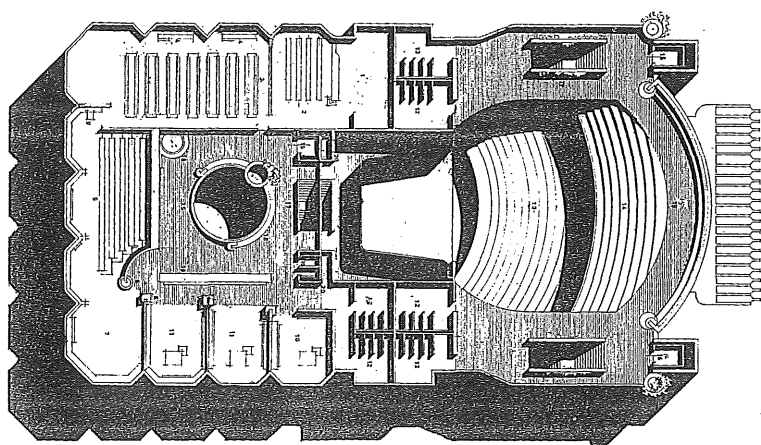
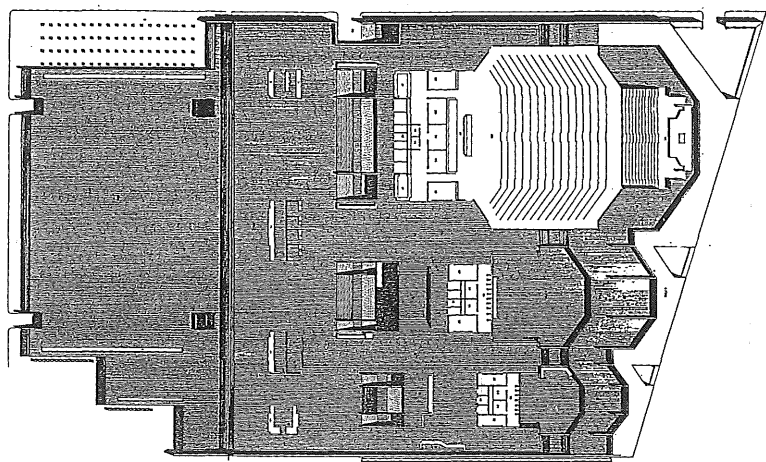
Pues lo que esperamos con respecto a Antonio Fernández Alba aquellos que le admiramos es que, en la etapa que tiene delante, se le ofrezcan las oportunidades y el proyecto de ellas que su talento merece. Y que si verdad es que la juventud pasó viendo a tantos de sus mejores frutos quedan en los papeles, ahora es suya el «alba de oro». Ahora la madurez será su mejor arma, aquélla capaz de demostrarnos que su obra aún tiene muchas cosas que decir.

Antón Capitel Diciembre de 1979, enero de 1980

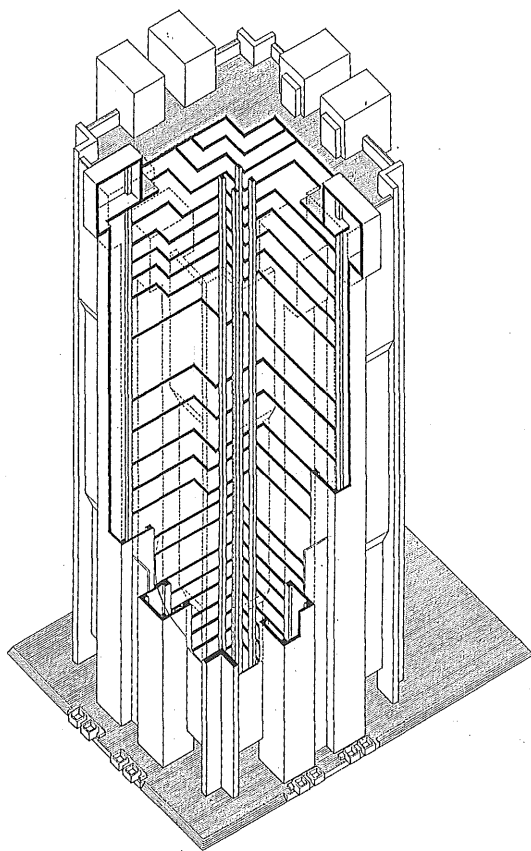
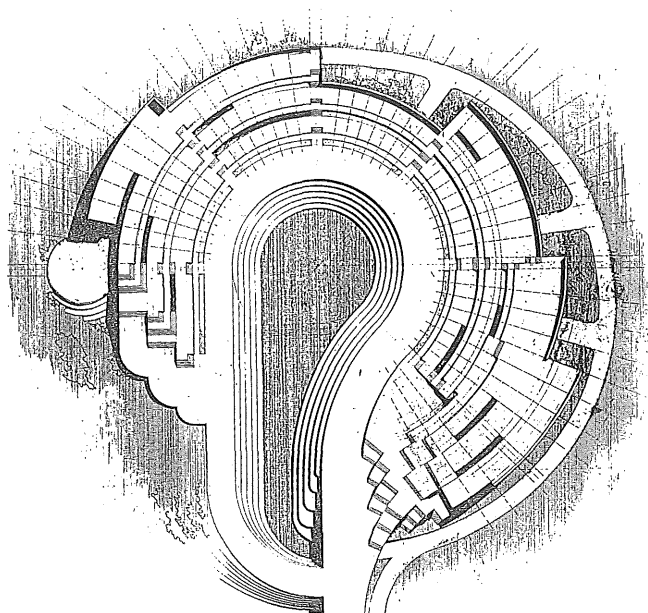


Antonio F. Alba: Convento del Rollo en Salamanca, y colegio en Loeches, Madrid.





Antonio F. Alba: Proyecto para el concurso de Palacio de Congresos en Madrid y proyecto para el concurso del Teatro Principal en Burgos.



Antonio F. Alba: Proyecto para la Feria de Muestras de Asturias, en Gijón, y proyecto para el concurso del Banco de Bilbao, en Madrid.